

EL VALOR DE LOS CARACTERES EN LA REFUNDICIÓN BRETONIANA DE *LAS PAREDES OYEN* DE RUIZ DE ALARCÓN¹

Simón Sampedro Pascual 

Universidad de La Rioja
simon.sampedro@unirioja.es

RESUMEN: El gusto de Bretón de los Herreros por la ‘comedia de caracteres’ y un moralismo práctico encontró en *Las paredes oyen*, comedia urbana de Ruiz de Alarcón, una interesante propuesta de refundición áurea. Ambos dramaturgos participaron activamente de la política de su época, compromiso que determina la horizontalidad con que se relacionan algunos de los personajes. Bretón enriquece la trama mediante recursos dramáticos e introduce matices en la labor de determinados caracteres, principalmente los criados.

PALABRAS CLAVE: comedia de caracteres, refundición, Ruiz de Alarcón, Bretón de los Herreros, *Las paredes oyen*.

THE VALUE OF CHARACTERS IN THE BRETONIAN RECASTING OF *LAS PAREDES OYEN* BY RUIZ DE ALARCÓN

SUMMARY: Bretón de los Herreros' taste for ‘comedy of characters’ and a practical moralism found in *Las paredes oyen*, an urban comedy by Ruiz de Alarcón, an interesting proposal for a golden recast. Both playwrights actively participated in the politics of their time, a commitment that determines the horizontality with which some of the characters relate. Breton enriches the plot with dramatic resources and introduces nuances in the acting work of certain characters, mainly the servants.

KEYWORDS: Character comedy, recasting, Ruiz de Alarcón, Bretón de los Herreros, *Las paredes oyen*.

¹ Este artículo forma parte del Proyecto Inicia 2021/02 financiado por la Comunidad Autónoma de La Rioja.



LA VALEUR DES PERSONNAGES DANS LA REFONTE BRETONIENNE DE *LAS PAREDES OYEN* DE RUIZ DE ALARCÓN

RÉSUMÉ : *Le goût de Bretón de los Herreros pour la ‘comédie de caractère’ et un moralisme pratique qu’a trouvé dans la comédie urbaine Las paredes oyen de Ruiz de Alarcón, une proposition intéressante pour une réécriture dans le goût du théâtre du siècle d’Or. Les deux dramaturges ont participé activement à la politique de leur époque, un engagement qui détermine l’horizontalité avec laquelle certains personnages sont en contact les uns aux autres. Bretón enrichit l’intrigue au moyen de procédés dramatiques et introduit des nuances dans le jeu de certains personnages, notamment les domestiques.*

MOTS CLÉS : comédie de caractère, refonte, Ruiz de Alarcón, Bretón de los Herreros, *Las paredes oyen*.

Recibido: 04/12/2022. Aceptado: 26/01/2023

1. Introducción

El dramaturgo mejicano Juan Ruiz de Alarcón llegó a España en 1600, con veinte años de edad. La característica fundamental de su obra es inaugurar la ‘comedia de caracteres’ en el marco de la comedia urbana; dicho subgénero se caracteriza porque “las acciones de un personaje no se ven en sí mismas, sino en función de cierto modelo moral sugerido por el personaje”². El esquema prototípico alarconiano, con enredo amoroso y situaciones de capa y espada, evoluciona hasta culminar la fórmula en *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*³, donde Alarcón manifiesta un peculiar moralismo práctico desde de “una desconfianza general de los convencionalismos acostumbrados”⁴. A lo largo de la comedia, el enredo y juego de caracteres se extiende a más personajes que, por ejemplo, en *La verdad sospechosa*. Todas sus escenas son funcionales y la presencia de los criados también sirve dramáticamente a la trama argumental por su acción individual en el apoyo, e incluso corrección, de sus amos.

² Juan Ruiz de Alarcón, *Cuatro comedias: Las paredes oyen, La verdad sospechosa, Los pechos privilegiados, Ganar amigos*, estudio texto y comentarios de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1978, p. XXVII.

³ *Las paredes oyen* se incluye en la *Primera Parte*, publicada en Madrid en 1628. *Primera parte de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Real Consejo de las Indias*, volumen que incluye las siguientes obras: *Los favores del mundo, La industria y la suerte, Las paredes oyen, El semejante a sí mismo, La cueva de Salamanca, Mudarse por mejorarse, Todo es ventura y El desdichado en fingir*.

⁴ Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen*, ed. Oleza y Ferrer. Barcelona, Planeta, 1986, p. XLII.

En tanto comedia urbana y moral con desenlace necesariamente ejemplar debe interpretarse *Las paredes oyen*⁵.

En el marco de la prevención decimonónica respecto a la estética barroca y, en concreto, la fórmula teatral creada lopesco conviven dos perspectivas interpretativas y/o críticas que se entrecruzan: a) de las reglas que rigen el proceso dramático y su significado; b) a partir de convencionalismos sociales que sustentarían lo dramático⁶.

La crítica de los preceptistas neoclásicos inclina a los refundidores a actualizar las comedias del Seiscientos en los aspectos estéticos y morales, y el público recibía entusiasmado esas obras “si bien es cierto que las refundiciones se orientan más hacia la funcionalidad y, por lo general, denotan cierta ausencia de ritmo y de agilidad con respecto a los modelos barrocos”⁷.

En ese contexto, es reconocido el gusto de Manuel Bretón de los Herreros por las traducciones, principalmente para sustentarse económicamente durante su juventud⁸. Ya maduro, Bretón parte de la fórmula moratiniana para explorar nuevas vías e, inclinado a la reescritura de comedias áureas, destacó como refundidor de Calderón⁹.

En cuanto a *Las paredes oyen*, el riojano refundió la comedia alarconiana en 1829 y su versión disfrutaría de cierto éxito, si nos atenemos a la cifra de diecinueve representaciones que llevo a cabo¹⁰.

A partir de la similitud estructural, se trata de una refundición con significativas variaciones¹¹: Bretón adelanta algún pasaje con el fin de agilizar la acción; asimismo, condensa distintos parlamentos que escapan del núcleo argumental y resulta llamativo cómo elimina aquellas referencias clásicas o mitológicas, explicaciones superfluas y

⁵ Esta comedia cuenta con una versión manuscrita del siglo XVII con notables variantes, que habría pertenecido a una compañía de comediantes; de hecho, consta su representación en la iglesia de la Victoria de Madrid en febrero de 1618 y, en la corte, en junio de 1625.

⁶ Juan Manuel Escudero Baztán, “*Fuego de Dios en el querer bien: de Calderón a Bretón de los Herreros*”. *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, p. 160.

⁷ Francisco Antonio Ruiz Vega, “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros *Con quien venga, vengo*”. *Berceo*, 134, 1998, p. 57.

⁸ Ignacio Iñarrea Las Heras, “Bretón traductor de Scribe”, *La obra de Manuel Bretón de los Herreros (II Jornadas Bretonianas)*, Miguel Ángel Muro (coord.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 99.

⁹ Bretón de los Herreros, además de relevante dramaturgo del teatro español del XIX, es considerado un brillante refundidor, el estudio clásico al respecto pertenece a Gerard Flynn, “*The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros*”. *Estudios Ibero-Americanos*, 3, 1977, 257-266.

¹⁰ Manuel Bretón de los Herreros, *Obra selecta II*, edición de Miguel Ángel Muro, Logroño, Universidad de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 114. Para profundizar en las representaciones y su recepción, ver la monografía al respecto de Ballesteros Dorado (2012).

¹¹ Simón Sampedro Pascual, “Variaciones formales en la refundición bretoniana de *Las paredes oyen*, comedia de Juan Ruiz de Alarcón”. *Berceo*, 2019, 185-208.

tópicos propios de nuestra literatura del Seiscientos. El presente trabajo se centra en valorar las divergencias en el tratamiento de los caracteres.

2. Los caracteres y su refundición

Las paredes oyen es una comedia de ambiente madrileño donde se enfrentan dos galanes, Mendo y Juan de Mendoza, por el amor de Ana; así, nos encontramos con una historia de desencuentro amoroso, constante en las comedias alarconianas¹².

Los pretendientes son antitéticos: Mendo es rico y de buen aspecto, pero maledicente, mientras que Juan es pobre y, como lo fuera el propio Ruiz de Alarcón, de repelente presencia física¹³. Juan representa el amor sincero que se basta a sí mismo (“Quiero. Solo sé que os quiero”, v. 262)¹⁴; así, Ruiz de Alarcón dibuja moralmente a Juan desde un tipo ideal que encarna en su motivación los valores positivos. En ese sentido, el personaje de Juan se ha vinculado como trasunto del propio autor, quien participa tanto del nombre como de la caracterización física al autocalificarse como: “[...] hombre tan pobre y feo / y de mal talle [...]” (vv. 11-12).

Mientras que Juan en su aparente pureza únicamente vive para la mujer amada, el amor de don Mendo se basa en fórmulas hechas mediante las cuales iguala a todas las mujeres. Desde el inicio se contraponen la actitud de los dos galanes y la primera en advertir estas cuestiones será Celia, criada de Ana, a partir de las indiscreciones de Mendo.

Ampliando el mencionado maniqueísmo entre el castigo del defecto moral (Mendo) y el triunfo de la virtud (Juan), la interpretación de la comedia alarconiana supera la mera transmisión de un mensaje ejemplar. La crítica ha señalado cómo el carácter de Juan, marcado por oscilar entre la pasión y la razón, presenta ciertas ambigüedades e incongruencias¹⁵. Así se revela desde su consciencia de la

¹² Eugenia Revueltas, “*Las paredes oyen*: Eros y Ethos en el discurso alarconiano”. *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al siglo XVIII. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan Villegas (coord.), 3, 1994, p. 200.

¹³ Son conocidas las pullas satíricas que recibió de gran número de poetas coevos, centradas en sus deficiencias y fama de corcovado (ver Antonio, Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*. México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1943, pp. 40-41). Por ejemplo, Góngora le dedica “Contra don Juan de Alarcón porque se valió de algunos amigos suyos para celebrar las fiestas reales que su majestad hizo en Madrid”; ver Luis de Góngora, *Antología poética*, Antonio Carreira (ed.). Barcelona, Crítica, 2009, n° 189.

¹⁴ El número de versos se cita desde la edición de Alfonso Reyes para *Clásicos Castellanos*, ver ‘Bibliografía citada’.

¹⁵ Serafín González García, “La ambigüedad del protagonista de *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón”. En *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en*

imposibilidad de conseguir el amor de doña Ana (v. 70) al mismo tiempo que la acecha: incongruencia que le marca su agudo criado Beltrán (vv. 85-88, 101-104 y 117-124). Es precisamente en dichos parlamentos donde Bretón nos presenta un Beltrán más directo:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS	
BELTRÁN	Entre tus desconfianzas, en su casa entrar te veo: sin duda que el gran deseo engaña tus esperanzas. Veste en desierto lugar, y no cesas de dar voces, y, aunque tu muerte conoces, nadas en medio del mar.	BELTRÁN	Mas si esperanza no tienes, ¿por qué la vienes a ver? Para ti deben ser muy sabrosos los desdenes.
(vv. 85-92)		(fol. 127 r.).	

A continuación, el dramaturgo riojano elimina (en asterico) parte de un revelador parlamento que remarcaba esa paradójica actitud de Juan:

BELTRÁN Que te sucede sospecho
lo que al tahúr, que en perdiendo,
solamente con decir
“¡que no sepa yo gruñir!”
está sin cesar gruñendo.
* Tú dices que desesperas;
* y, entre el mismo no esperar,
* nunca dejas de intentar:
* ¿qué más haces cuando esperas?
* ¿Tú piensas que el esperar
* es alguna confección
* venida allá del Japón?
* El esperar es pensar
* que puede al fin suceder
* aquello que se desea:
* y, quien hace porque sea,
* bien piensa que puede ser. (vv. 96-112)

el umbral del Cincuentenario de la AIH (2010), Debora Vaccari (ed.), IV. Roma, Bagatto Libro, 2012, pp. 117-123.

Sin contar con el criado para la traza, Juan saca una carta que él mismo llevaba; en ese momento, Bretón elimina la analogía con el ‘mercader mariner’ pero mantiene la referencia metateatral a la participación de un tercero, quien no sería sino él mismo:

BELTRÁN * El mercader mariner,
 * con la codicia avarienta,
 * cada viaje que intenta
 * dice que será el postrero.
 * Así tú, cuando imagino
 * que desengañado estás,
 * ya con nuevo intento vas
 * en la mitad del camino.
 Mas dime: ¿qué te ha obligado
 a trazar esta invención
 para mostrar tu afición
 pudiendo, con un criado
 de su casa, negociar
 lo que tú vienes a hacer? (vv. 117-130)

Bretón mantiene el recurso dramático de presentar a Juan con la función propia del criado áureo, pero elimina las dos redondillas donde Beltrán insinúa la costumbre de su amo en ese sentido. Curiosamente, solo reescribe el último verso (v. 130) con “lo que ideas, / y la carta lo ha de hacer”, destacando en el manuscrito con un círculo ‘lo que ideas’ (fol. 127 v.).

Juan justifica su menester porque se cuida de murmuradores y considera a Beltrán un verdadero amigo antes que un lacayo. Para interpretar esa horizontalidad de las relaciones debemos recordar que, como Ruiz de Alarcón, Bretón participa activamente de la política de su época¹⁶. En ese sentido debe interpretarse la siguiente modificación en su refundición; al final de la primera escena, Bretón acorta sintetizando dicha postura amistosa de Juan y eliminando las referencias a la riqueza de doña Ana:

¹⁶ Era reconocida la amistad de Ruiz de Alarcón con el conde-duque de Olivares y el dramaturgo participa del ambiente de reformación de costumbres mediante caracteres políticos en comedias como *Ganar amigos*, *La amistad castigada* y *Los pechos privilegiados*; ver Lola JOSA, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 193-217. Para un estudio de Bretón como participante de la política liberal decimonónica, ver Gracia Gómez Urdáñez, “La dimensión política de Bretón de los Herreros durante la primera mitad del siglo XIX”. *Brocar*, 21, 1998, 321-357; Ana Isabel Ballesteros, *Larra, Bretón y otros escritores anticarlistas* (2005).

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BRETÓN DE LOS HERREROS

JUAN [...] y así, del murmurador pretendo que esté segura mi desdicha o mi ventura, su flaqueza o su valor; que aun a ti mismo callado estos intentos hubiera, si en ti, Beltrán, no tuviera más amigo que criado.

BELTRÁN ¿Toda esta casa, don Juan, a una mujer aposenta?

JUAN Seis mil ducados de renta, ¿qué alcázar no ocuparán?

BELTRÁN Celia es esta. (vv. 137-149)

JUAN [...] Aun de mí mismo callado estos intentos hubiera si en ti, Beltrán, no hubiera más amigo que criado.

BELTRÁN Celia viene. (fol. 128 r.)

Cuando quedan solos Juan y Ana, Bretón condensa el parlamento inicial de Juan, eliminando el juego de paranomasia que marcaba el carácter paradójico del amor:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BRETÓN DE LOS HERREROS

JUAN [...] Desde que la vez primera vi la luz de tu arrebol, dos veces la ha dado el sol a los signos de su esfera. Como al que el rayo tocó de Júpiter vengativo, por gran tiempo muerto, vivo en un instante quedó; como aquel que la cabeza de la Gorgona miraba, por un peñasco trocaba la humana naturaleza; tal en viéndote me veo, tan absorto y admirado, que, en admirarme ocupado, no doy lugar al deseo; que esos divinos despojos, tanta gloria me mostraron que al punto me arrebataron toda el alma por los ojos.

(vv. 229-248)

JUAN [...] Dos años hace que vi, doña Ana, tus ojos bellos y otros tantos que por ellos vida y libertad perdí. Como aquel que la cabeza de la Gorgona miraba por un peñasco trocaba la humana naturaleza, tal en viéndote me veo tan absorto y admirado que en admirarte ocupado mi cadena es mi recreo. (fol. 130v.)

A continuación, él se declara (vv. 241-252) aunque no espera ser correspondido, solo dar rienda suelta a su pasión de fuerzas contrarias (vv. 272-284). Esta importante escena, donde Juan confiesa su amor y ella reacciona como mujer fuerte y aguda, no presenta variaciones significativas. Cuando la dama abandona la escena, Juan se lamenta en un soliloquio con reminiscencias de *La vida es sueño*:

¡Oh! ¡Venga la muerte, acabe
con vida tan desdichada,
que solo puede su espada
remediar pena tan grave!
¿Qué delito cometí
en quererte, ingrata fiera?
¡Quiera Dios!... Pero no quiera;
que te quiero más que a mí. (vv. 305-312)

Las únicas variaciones que presenta el texto de Bretón es la incorporación el posesivo ‘mi’ antes de ‘vida’, señalado con un círculo en el manuscrito, y ‘amarte’ en lugar de ‘quererte’.

Llegan entonces los criados Celia, que ha escuchado a Juan, y Beltrán. El carácter de Celia, hábil en la tercería y operando junto al gracioso, se ajusta al modelo prototípico de acompañante de la dama¹⁷. En este punto, Bretón amplifica el lamento de Juan incidiendo en el carácter paradójico de su voluntad sometida al amor.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

CELIA ¡Ah, desdichado don Juan!
BELTRÁN Ayúdale.
CELIA A Dios pluguiera
que mi voluntad valiera! (*Vase*)
(vv. 313-315)

BRETÓN DE LOS HERREROS

CELIA ¡Ah, desdichado don Juan!
BELTRÁN Protégele.
CELIA ¡A Dios pluguiera
que mi voluntad valiera!
BELTRÁN Señor...
JUAN Loco estoy, Beltrán.
BELTRÁN ¡Por doña Ana! Vuelve en ti,
Olvídala.
JUAN ¡Quien pudiera!
BELTRÁN Huye de ella.
JUAN Huir quisiera
de ella, del mundo y de mí.
(fol. 132 v.)

¹⁷ Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. Madrid, CSIC, 1963, p. 251.

En la comedia de Alarcón, el criado Beltrán se perfila sobre los patrones del maquinador propio de la comedia de capa y espada. Si bien su función se subordina al apoyo en la traza de su amo, Beltrán se erige por momentos como ingenio que orquesta las acciones por la influencia que ejerce en su ‘amo’. Bretón mantiene en su refundición ese valor del criado como agudo director del enredo; sin embargo, en la vertiente característica del criado como gracioso sí presenta divergencias destinadas a actualizar el tono humorístico:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BRETÓN DE LOS HERREROS

[...]
que, entre galas de casada,
hurta los gustos de boda;
cuál encuentra y desbarata
una sarta de doncellas,
de quien son las manos bellas
engasaduras de plata;
cuál se llega a las que van
brindando los retozones,
y trueca a mil refregones
un pellizco que le dan. (vv. 730-739)

[...]
que entre galas de casada
hurta los gustos de boda.
Cual del fingido gracejo
prendado de una lechuza
en vez de fresca merluza
suele comprar abadejo.
Cual se llega a las que van
brindando los retozones
y paga a sus sinrazones
un pellizco que le dan. (fol. 143 r.).

A continuación, el criado justifica su actitud aduciendo que ‘cada uno se gana el pan como puede’, ahí Bretón cambia “con los responsos el cura, / el monstro con su figura” (vv. 761-762) por “el segador con la hoz / el músico con la voz” (fol. 144 r.)¹⁸. Las variaciones en esta escena responden al tratamiento del criado Beltrán, quien elimina la parte explicativa (señalado mediante asterisco):

Cuando dar gritos oyeres,
diciendo: “¡Lienzo” a un lencero,
te dice: “Dame dinero,
si de mi lienzo quisieres.”
*El mercader claramente
*diciendo está sin hablar:
*“Dame dinero, y llevar
*podrás lo que te contente.” (vv. 748-755)

¹⁸ Estos cambios, aparentemente motivados para evitar denominaciones eclesiásticas (‘cura’), vendrían establecidos por la censura y no por el propio Bretón.

Al final de la primera jornada, cuando se encuentran los dos pretendientes, Mendo afirma lo contrario de lo que piensa, como aclara en aparte (vv. 970-975), pero la intencionalidad del ‘benévolo’ Juan no es sino molestar a Mendo; así lo autoriza la redondilla que el dramaturgo mejicano suprimió desde la versión autógrafa¹⁹:

Para tenella segura
dice mal della don Mendo,
y alabándola pretendo
vengarme de su ventura.²⁰

Se colige así un móvil que se aleja de la desinteresada bondad pues, como señala Vega, “con la anulación de tan sólo cuatro versos el protagonista experimenta una seria variación de su talante moral [...] Las alabanzas de doña Ana no serían aquí hijas de la admiración y adoración que le profesa, sino artificio calculado para saciar una venganza que, después, en la jornada II, cuando se da la entrevista entre él y Beltrán, sospechamos que su discurso también tenía la intención de hacer sentir mal a su rival don Mendo”²¹. En la oposición entre Mendo y Juan, antes que reflejar la dicotomía entre un defecto moral (murmurador y malediciente) y la virtud, tendríamos una oposición entre un personaje compacto (Mendo) frente a la complejidad y ambivalencia de Juan.

En realidad, la tensión entre Juan y Mendo se establece en la dicotomía simulación (Mendo)-disimulación (Juan). Este juego dramático conduce a reflexiones éticas, puesto que no es lo mismo ‘no decir quién es’ u ocultarse (disimular) que ‘decir que es como no es’ (simular)²². En el marco de esa ambigüedad, la crítica también ha visto en el Juan alarconiano un sentimiento de inferioridad respecto al duque, a quien se dirige mediante el cálculo y engaño: “el don Juan de *LPO* es hombre de fino instinto calculador, a la vez que de hondo sentido moral, y la competencia amorosa con sus rivales podía llevarlo bien a la estrategia innoble de zancadillas, engaños y traiciones”²³. Lo cierto es que Juan, subrepticamente, apoyará al duque en su inclinación hacia Ana únicamente para desbancar a Mendo; así, le hace confiar en él

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰ Esta redondilla hallada en el manuscrito descubierto por Germán Vega García-Luengos en “Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafa de la comedia alarconiana”. *Literatura mexicana*, 4, 2, 1993, 363-394. En concreto, la redondilla se localiza en la página 370.

²¹ *Ídib.*, p. 374.

²² Recordemos que, durante nuestro Seiscientos, el dictado maquiavélico de que el príncipe ha de disimular y mentir según la conveniencia política supone un debate para los tratadistas políticos; ver, por ejemplo, José Antonio, Fernández-Santamaría, *Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco (1595-1640)*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986, pp. 79-117.

²³ Ver la ‘Introducción’ a la comedia de Ruiz de Alarcón de Oleza y Ferrer, p. LVI.

como su aliado cuando en realidad es su contrincante. Ante las demandas iniciales del criado por saber qué trama su amo, Bretón reescribe el comienzo de la escena eliminando, principalmente, las agudezas conceptuales del criado Beltrán:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BRETÓN DE LOS HERREROS

BELTRÁN ¿Por qué, señor, no has pintado
caballos, toros y suertes?
Que con eso, y con tratar
mal a los calvos, hicieras
comedias, con que pudieras
tu pobreza remediar.
A que te cuenten me obligo,
seiscientos por cada una.

JUAN Pues supongamos que en una
esso que me adviertes digo:
en otra, ¿qué he de decir?
Que a un poeta le está mal
no variar; que el caudal
se muestra en no repetir.

BELTRÁN Para dar desconocidos
estos platos duplicados,
dar aquí calvos asados,
y acullá, calvos cocidos.
Pero, señor, a las veras
vuelva la conversación.
¿No me dirás la intención
que llevan estas quimeras?
¿Para qué se han prevenido
los dos capotes groseros?

(vv. 1180-1203)

JUAN Ya todo está prevenido...
pero ¿cuál será el efecto?

BELTRÁN ¿No me dirás la intención
que llevan esos enredos?
¿Para que se han prevenido
los dos ~~capotes~~ disfraces groseros?

(fol. 157 v.)

Esas intenciones de Juan serán explícitas a partir de su posterior revelación a Beltrán. Convertido en una suerte de criado confesor, escucha en boca de su amo las intenciones del duque y Mendo, sus rivales, y le expone su traza mediante la cual pretende que el duque conquiste a Ana. A continuación, Bretón elimina ocho versos donde Ruiz de Alarcón mencionaba al militar Luis Pacheco, conocido en el Seiscientos por su manejo de la esgrima y enemistad con Quevedo, y con la reconvencción final del criado hacia la actitud de su amo:

BELTRÁN Esa es cautela que enseña
el diestro don Luis Pacheco,
que dice que está la espada

más flaca en el movimiento.
 JUAN Mejor se sujeta entonces:
 de esa lición me aprovecho.
 BELTRÁN Y dime, por vida tuya,
 ¿agora sales con esto? (vv. 1274-1281)

Precisamente en este momento de la comedia, donde las intenciones ocultas se exponen, Bretón elimina un parlamento de Juan con referencias nobiliarias ('grande de España') y mitológicas; en consecuencia, reescribe la respuesta de Beltrán sintetizando:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BRETÓN DE LOS HERREROS

JUAN El epigrama es agudo;
 mas la aplicación te niego;
 que no es, como tú imaginas,
 que venza el duque, tan cierto;
 que si él es grande de España,
 es el querido don Mendo,
 y esto es ser grande también
 en la presencia de Venus.

BELTRÁN Grandes son los dos contrarios,
 y tú, señor, muy pequeño;
 mas, si Fortuna te ayuda,
 juzgo posible tu intento.

(vv. 1318-1329)

BELTRÁN Mas ¿quién sabe? Aun puede Amor
 dar a tu constancia premio.
 (fol. 159 v.).

Beltrán continúa animando a Juan en su inclinación amorosa hacia Ana hasta esperanzarlo. En ese momento añade Bretón al final de escena enriqueciendo el texto mediante llamadas sinestésicas y proxémicas:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

BRETÓN DE LOS HERREROS

JUAN Dios quiera
 que me suceda lo mismo.

(Vanse.)

(vv. 1336-1337)

JUAN Dios quiera
 que me suceda lo mismo...
 pero el duque está esperando.
 Vamos, Beltrán, a su encuentro.

BELTRÁN ¿Sientes la voz de doña Ana?

JUAN Sí, ya vuelven de paseo:
 saldremos por el jardín.

BELTRÁN Aquí están ya.

JUAN Vamos presto.

(fol. 160 r).

Bretón de los Herreros mantiene esos rasgos generales que evidencian el carácter manipulador de Juan para conquistar a Ana. En esa finalidad, encuentra una aliada perfecta en Celia, la cotilla asistente de Ana que, acostumbrada a espiar, abre los oídos a su señora sobre la mendacidad de Mendo (vv. 1498-1503). En su papel de defensora de Juan, Celia reproduce a su señora las palabras de este lamentándose:

[...]
¿Qué delito cometí
en quererte, ingrata, fiera?
¡Quiera Dios!... Pero no quiera;
que te quiero más que a mí (vv. 1512-1517)

En ese mismo parlamento donde Celia ensalza la personalidad de Juan, Bretón reescribe:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
[...] ¡Si vieras lo que decía en mi defensa [a] un criado, que porfiaba arrojado que, si yo dificultaba la visita, lo causaba ser él pobre y desdichado! (vv. 1522-1527)	[...] Aunque después de desahuciado ¿qué hizo? Culpar a su estrella, jurar la infelice huella, no volver a tu mansión y entre tanto el corazón dejaba penando en ella. (fol. 164 v.)

A grandes rasgos, Bretón establece pocas variaciones en la configuración de Ana, la dama principal²⁴. Los escasos cambios sirven para intensificar, en momentos puntuales de la trama, la desazón de Ana en su oscilación desde el desencanto por Mendo y la inclinación hacia Juan. Valga como ejemplo, la reescritura de Bretón sintetizando el pesar de la dama:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN	BRETÓN DE LOS HERREROS
CELIA No ama quien habla así. Él te engaña.	CELIA No ama quien habla así. Él te engaña.
ANA Claro está. Di que me traigan un coche: volvamos, Celia, esta noche a amanecer a Alcalá,	ANA ¡Ay, Celia mía! ¡Amarga, funesta noche! Que me traigan pronto el coche, volvamos a la alquería.

²⁴ Bretón cambia el nombre de la dama: Doña Ana de Contreras (vv. 951 y 2634) por de Querol (fol. 153). Asimismo, evita el apellido v. 2634: 'Doña Ana de Contreras' por 'Doña Ana, ¿lo creerías?' (fol. 196 r.). La explicación de este esfuerzo por no explicitar el apellido 'Contreras' puede deberse a la censura.

- que lo que ahora escuché,
castigo del cielo ha sido
por haber interrumpido
las novenas que empecé.
- CELIA Antes este desengaño
le debes a esta venida.
- ANA Si con él pierdo la vida,
mejor me estaba el engaño.
(*Vanse.*) (vv. 1029-1041).
- CELIA Pues te advierte un desengaño
no te pese la venida.
- ANA Si con él pierdo la vida,
mejor me estaba el engaño.
(fol. 155 r.)

La tercería de Celia comienza a dar resultados en el posicionamiento de Ana cuando sus razonamientos se focalizan en contrastar el comportamiento de los amantes. En este punto, sí que Bretón interviene en su refundición para eliminar un fragmento considerable del parlamento de Celia (en asterisco):

- ANA Celia, ¡si don Juan tuviera
mejor talle y mejor cara!...
- CELIA Pues ¡cómo! ¿en eso repara
una tan cuerda mujer?
En el hombre no has de ver
la hermosura o gentileza:
su hermosura es la nobleza;
su gentileza, el saber.
*Lo visible es el tesoro
*de mozas faltas de seso,
*y, las más veces, por eso
*topan con un asno de oro.
*Por esto no tiene el moro
*ventanas; y es cosa clara
*que, aunque al principio repara
*la vista, con la costumbre
*pierde el gusto o pesadumbre
*de la buena o mala cara.
- ANA No niego que, desde el día
que defenderme le oí,
tiene ya don Juan en mí
mejor lugar que solía;
porque el beneficio cría
obligación natural:
y pues el rigor mortal
aplacó ya mi desdén,
principio es de querer bien
el dejar de querer mal. (vv. 1540-1568)

Bretón elimina la décima señalada, de profunda moralidad para la inclinación femenina y la volatilidad del sentimiento amoroso, precisamente en el momento clave donde Ana traslada su confianza desde Mendo a Juan. Mientras que en la comedia de Alarcón la dama apela al tiempo como organizador de su inclinación amorosa, Bretón condensa el diálogo entre las damas eliminando esas referencias y, de ese modo, la paciencia en el carácter femenino:

	JUAN RUIZ DE ALARCÓN		BRETÓN DE LOS HERREROS
ANA	[...] Pero no fácil se olvida amor que costumbre ha hecho, por más que se valga el pecho de la ofensa recibida, y una forma corrompida a otra forma hace lugar. Mas bien puedes confiar que el tiempo irá introduciendo a don Juan, pues a don Mendo he comenzado a olvidar.	CELIA	Si te oyera hablar así, su alegría... (fol. 165 r.)
CELIA	¿Podré yo ver el papel?		
ANA	Pide luces, que la oscura noche impedirte procura ver mis agravios en él. ya están las luces aquí. Ten el papel. (vv. 1568-1583) (<i>Dale el papel a CELIA.</i>)		

Bretón incide en la figura de Celia como facilitadora del amor entre Juan y Ana. En boca de la propia Celia, Bretón añade una breve intervención donde da cuenta, a Juan y Beltrán, de su logro como tercera:

CELIA	Esperad un breve instante a mi señora, don Juan, que ya al fin es de mazapán lo que antes fue diamante. Por esa verde espesura entre tanto os divertid y el parabién recibid que os doy de tanta ventura. (<i>Vase</i>) (fol. 194 r.)
-------	--

El dramaturgo riojano continúa reproduciendo la comedia de Alarcón, donde se presentan las trazas de Beltrán como tercero de su amo (vv. 2250-2260), su ingenio en la perorata sobre la maledicencia de Mendo (vv. 2269-2294) y el parlamento dirigiéndose al público en aparte (vv. 2295-2306). En este momento el riojano añade tres breves escenas (IX-XI del cuarto acto, fols. 188 r.-189 v.) en romance (*e-a*)²⁵. En ellas, Ana encarga a Ortiz llevar una carta para Juan (escena IX). El criado queda solo, dando cuenta de su inclinación crematística y doble juego al servir al mismo tiempo a los intereses amorosos de Juan y Mendo (escena X), actitud intensificada con la llegada de Mendo y el conde para ver a Ana (escena XI). Como se aprecia, Bretón enriquece la trama mediante recursos dramáticos como la carta y, sobre todo, introduce un matiz en el carácter de Beltrán al duplicar su valor como disimulador. Cuando retoma la versión de Ruiz de Alarcón, variando el orden de escena, reduce la participación ingeniosa del criado desde el juego retórico:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

JUAN ¿Cómo la podré obligar
 tan brevemente?
BELTRÁN Fingiendo
 que la herida de don Mendo
 se ha sabido en el lugar,
 y con esto el vulgo toca
 en la opinión de doña Ana;
 que tengo por cosa llana que,
 por teparle la boca,
 si se ha de determinar
 tarde, que quiera temprano
 darte de esposa la mano.
 Con esto puedes mostrar
 un desconfiado pecho
 con recelos de su fe,
 por que su mano te dé
 para verte satisfecho.
 Que pues dice claramente
 que te quiere, y tú la quieres,
 o ha de hacer lo que quisieres,
 o ha de confesar que miente.

BRETÓN DE LOS HERREROS

JUAN ¿Tan en breve? ¿Con que ardid
 podré obligarla?
BELTRÁN Fingiendo
 que la herida de don Mendo
 se sabe ya por Madrid.
 La lengua del vulgo insano
 dila que en su fama toca,
 y por teparle la boca
 habrá de darte la mano.
 Pero ya tu dueño hermoso
 a la cita va tardando.

²⁵ Las escenas añadidas son IX-XI del cuarto acto, localizadas en los fols. 188r.-189v. del manuscrito reseñado en la 'Bibliografía'.

JUAN Al jardín irá esta tarde;
allí la tengo de ver
y seguir tu parecer.

BELTRÁN Nunca ha vencido el cobarde.
El Duque es este.
(vv. 2553-2577)

JUAN Esperemos paseando
por este jardín frondoso.

Se retiran (fol. 195 v)

El tercer acto presenta continuidad temporal con el segundo, al señalar que todos (Ana, Celia, el duque y Juan) salen como acabaron la segunda jornada. La primera escena (vv. 1977-2092) supone un juego de encubrimiento, con Ana pidiendo a Celia que disimule mientras Juan se esconde con el duque (acot. v. 2020). Además de doblar estructuralmente la escena, la única variación que marca Bretón, en congruencia con su política liberal, es la eliminación en boca del duque de un fragmento con reminiscencias feudales:

JUAN RUIZ DE ALARCÓN

[...]

¿No veis lo mal que sonara
que herido se confesara
del brazo vil de un cochero
un tan ilustre señor,
dueño de tantos vasallos?
Destos casos el callallos
es el remedio mejor. (vv. 1990-1996)

BRETÓN DE LOS HERREROS

[...]

¿No veis lo mal que sonara
que herido se confesara
del brazo vil de un cochero? (fol. 176 v.)

El único fragmento que elimina Bretón corresponde a un parlamento donde la dama alarconiana exponía sus diferencias con el duque:

Porque no es a la excelencia
del duque igual mi valor;
que no engaña el propio amor
donde hay tanta diferencia. (vv. 2161-2164)

Bretón se sirve de una referencia hipertextual en la comedia de Alarcón para contextualizar en su marco social la mencionada revalorización del carácter femenino²⁶. En este caso, Bretón mantiene la referencia metateatral ('lo que en las

²⁶ En la comedia de Lope *Los donaires de Matico*, doña Juana, infanta de León, se disfraza de rústico para escapar con su amante y, posteriormente, de paje para perseguirlo. A ese pasaje remite Alarcón en diálogo de Celia y Ana:

CELIA [...] Bien parece que no ves

comedias hacen’), pero sustituye ‘las infantas de León’ por ‘aun señoras de opinión’ (fol. 186 v.). También en referencia hipertextual, la vertiente crítica de Bretón se evidencia cuando añade, en boca de don Mendo (quien viene de ser calificado como un demonio) crítica a un erudito, don Enrique de Osorio, y a un tal poeta Ordoño (fol. 151 v.).

Los matices del carácter oculto del protagonista respecto al duque se mantienen en Bretón de los Herreros; al final de la comedia, la obligada justificación de Juan ante el duque es idéntica en la refundición, así como la resolución de Ana a su gusto para dar la mano a Juan (vv. 2915-2918).

En conclusión, la reescritura bretoniana de los caracteres alarconianos se focaliza en las figuras de los criados. El masculino (Beltrán) se perfila como observador congruente de los vaivenes de Juan, quien lo considera en consecuencia más amigo que criado lacayo. Beltrán continúa dirigiendo la traza que supone el enredo de la trama, si bien Bretón actualiza su humorismo eliminando conceptualizaciones propias del Seiscientos. Por su parte, se intensifica el logro de Celia en la labor de tercería como acompañante de la dama principal (Ana). En la configuración de Ana, los escasos cambios sirven para intensificar su desazón y pesar en la oscilación entre los dos amantes que, como en el original, se caracterizan en oposición antitética.

Referencias bibliográficas

- AGUILERA SASTRE, J. (1999). “Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época”. En *La obra de Manuel Bretón de los Herreros (II Jornadas Bretonianas)*, Miguel Ángel Muro (coord.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 117-139.
- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2005). *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas*. Palma de Mallorca, Calima.

	lo que en las comedias hacen las infantas de León.
ANA	¿Cómo?
CELIA	Con tal condición o con tal desdicha nacen, que, en viendo un hombre, al momento le ruegan y mudan traje, y, sirviéndole de paje, van con las piernas al viento. (vv. 2360-2368)

- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. *Las paredes oyen*, en *Comedias varias. Tomo tercero*, [manuscrito], S. XIX, Biblioteca Nacional de España, mss/18075, fols. 124-208.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1999). *Obra selecta II*, edición de Miguel Ángel Muro. Logroño, Universidad de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos.
- CASTRO LEAL, A. (1943). *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*. México, Ediciones Cuadernos Americanos.
- ESCUADERO BAZTÁN, J. M. (2016). “Fuego de Dios en el querer bien: de Calderón a Bretón de los Herreros”. *Anuario Calderoniano*, 9, 159-175.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A. (1986). *Razón de Estado y política en el pensamiento español del barroco (1595-1640)*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- FLYN, G. (1977). “The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros”. *Estudios Iberoamericanos*, 3, 257-266.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, G. (1998). “La dimensión política de Bretón de los Herreros durante la primera mitad del siglo XIX”. *Brocar*, 21, 321-357.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (2009). *Antología poética*, Antonio Carreira (ed.). Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ GARCÍA, S. (2012). “La ambigüedad del protagonista de *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón”. En *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH (2010)*, Debora Vaccari (ed.), Volumen IV (Teatro). Roma, Bagatto Libro, pp. 117-123.
- IÑARREA LAS HERAS, I. (1999). “Bretón traductor de Scribe”, La obra de Manuel Bretón de los Herreros (II Jornadas Bretonianas), Miguel Ángel Muro (coord.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 99-116.
- JOSA, L. (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel, Reichenberger.
- JOSÉ PRADES, J. de (1963). *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas – CSIC–.
- REVUELTA, E. (1994). “*Las paredes oyen*: Eros y Ethos en el discurso alarconiano”. *Encuentros y desencuentros de culturas: desde la Edad Media al*

siglo XVIII. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Juan Villegas (coord.), 3, pp. 200-207.

RUIZ DE ALARCÓN, J. (1970). *La verdad sospechosa, Las paredes oyen*, edición de Alfonso Reyes. Barcelona, Espasa-Calpe.

RUIZ DE ALARCÓN, J. (1978). *Cuatro comedias: Las paredes oyen, La verdad sospechosa, Los pechos privilegiados, Ganar amigos*, estudio texto y comentarios de Antonio Castro Leal. México, Porrúa.

RUIZ DE ALARCÓN, J. (1986). *Las paredes oyen*, ed. Oleza y Ferrer. Barcelona, Planeta.

RUIZ VEGA, F. A. (1998). “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros *Con quien venga, vengo*”, *Berceo*, 134, 55-73.

SAMPEDRO PASCUAL, S. (2019), “Variaciones formales en la refundición bretoniana de *Las paredes oyen*, comedia de Juan Ruiz de Alarcón”. *Berceo*, 177, 185-208.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (1993). “Un secreto desvelado: lo que las paredes oyeron en el supuesto autógrafo de la comedia alarconiana”. *Literatura mexicana*, 4, 2, 363-394.